



Jag gick för att söka mig själv - komposition og identitet i Bernard Foys tredje rockad af Lars Gustafsson

Blicher, Henrik

Published in:
Litteratur & Samfund

Publication date:
1989

Citation for published version (APA):
Blicher, H. (1989). Jag gick för att söka mig själv - komposition og identitet i Bernard Foys tredje rockad af Lars Gustafsson. *Litteratur & Samfund*, (45), 102-130.

Henrik Blicher:

Jag gick för att söka mig själv

- Komposition og identitet i Bernard Foy's tredje rockad

At det er den i Danmark forbavsende ukendte svenske forfatter Lars Gustafsson, der har skrevet *Bernard Foy's tredje rockad* turde være et uomgængeligt faktum, det selvfølgeligste udgangspunkt for at beskæftige sig med romanen. Men dette tilsyneladende uproblematisk ejerskabsforhold fortæller og fortalt imellem undergår adskillige kryptiske forvandlinger i bogens drilagtige metafiktion. Lars Gustafsson har i et interview med Berlingske Tidende 24. oktober 1987 givet romanen disse kokette ord med på vejen:

Ved et litterært middagsselskab i Sverige for nylig kom en ældre dame brusende op til mig og sagde: "Lars, vil du være så venlig at forklare "Bernard Foy's tredje rockade" for mig?" Hvad skulle jeg gøre? Jeg tog mig sammen, så strengt på hende og svarede: "Der er ikke noget enkelt menneske, som kan forstå den roman". Hun blev bleg og forsvandt øjeblikkeligt.

Med denne suveræne afmagtsgestus bukker poeten og forsvinder ud af landskabet. Nu kunne man et øjeblik overveje, om den brusende dames spørgsmål var et godt spørgsmål, og om det overhovedet var stilet til den rette, nemlig forfatteren selv. Lars Gustafsson svarer:

Omöjligheten att i fundamental mening använda författaren som vittne, för eller emot hans egen skrift, är besläktad med omöjligheten att överblicka ett oavslutat liv, eller att göra tre romaner, vars författare alla är fiktioner i varandra utan att ha tillgång till en författare, som är fiktion i en fjärde roman. (Stunder vid ett trädgårdsbord, s.149)

På forfatterens anbefaling kan vi altså udelukke ham selv fra vidneskranken pga. erklæret inhabilitet. Men, kan man mistænksomt

spørge, holder han koket sine hemmeligheder tilbage i endnu et knæfald for udsigeligheden? Eller er der tale om et uomgængeligt "strukturelt" fænomen, som gælder enhver historie; en blind plet, som forhindrer forfatteren i at kommentere sig selv - og når han gør det, blot får ham til at producere, med Gustafssons ord fra samme essay, "mer av samma slag"? Det er et af de spørgsmål, jeg vil vende tilbage til; fortællerens pålidelighed, hans forhold til det fortalte. Belært af Gustafssons veldrejede anekdote fra den litterære cocktailverden, skal jeg denne gang forsøge at rette spørgsmålet til teksten; selvom teksters snakkesalighed er af en anden karakter end forfatteres.

Hvad handler så denne roman om? Bogen består af tre bøger, og en kortfattet oversigt kunne lyde sådan: hovedpersonen i 1. bog, en jødisk-amerikansk rabbiner ved navn Bernard Foy, udvikles i en hårrejsende, men yderst filosofisk anlagt spionaffære med flere dekapiterede damer, mapper der forveksles og adskillige mord. Dette viser sig i 2. bog at være en historie, som en 86-årig svensk lyriker og ærværdigt Akademimedlem, som faktisk også hedder Bernard Foy, har fordrevet nogle lange, kedelige vintermåneder med, mens hans egentlige ærinde var at skrive andetbindet af sine erindringer. Men det er sværere end som så. Da poeten er død, og en god del af fortiden er blevet oprullet takket være den gennemgående overskurk Ernst Lutweiler, viser den historie - og dermed også den første - sig at være skrevet af den tredje Bernard Foy i rækken, en sekstenårig hyperintelligent computerfreak. Dennes interesse for det (computer)spil, der hedder litteratur har udmøntet sig i de foreliggende romaner. Hen imod slutningen af 3. bog introduceres den såkaldte *blankpolerede orakelfoged*, en fhv. respektable toldmedsmand, som er fundet død på et afsides handicaptollet, og derefter - stadig iført ulasteligt nålestribet - blevet anbragt som opreitsiddende, afpillet skelet i et ufremkommeligt moseområde sydvest for Stockholm, hvor han tjener som orakel for den mytomane teenager Bernard Foy. Skal man tro den unge mand eller nogle vidtløftige rygter fra omegnen, er det den bisværm, som har taget bolig i den Blankpoleredes nu tomme kranium, der, ved at udsende lyde med sælsomt svingende frekvens, dikterer *die ganze Geschichte*. Herefter falder sneen - "Det stod nog klart att den Blankslipade Orakelfogden inte skulle komma att tala mera denna vinter" (s.428) - og læseren overlades til et landskab af

uudgrundelige, blanke sider. Hvis han da ikke begynder forfra; hvad der kan der være god grund til.

Den ukendte mester

I toget på vej til et ansættelsesinterview i Paris forsøger en amerikansk rabbiner ved navn Bernard Foy at aflede sin opmærksomhed fra formiddagens makabre oplevelse: under formiddagens joggingtur gennem det efterårsvåde, blæsende Stockholm har han i et glimt set et underskønt, afhugget kvindehoved blive lempet i fjorden. Rabbineren læser adspredt i *Expressen* en notits om en skoledreng fra Uppsala, der med sin hjemmecomputer er gået ind i det kommunale datasystem, hvor han har slettet sin fars skattegæld og generøst tildelt sin alkoholiserede storebror en anseelig førtidspension. Det er en diskret antcipering af hovedpersonen i 3. bog, den asociale computervirtuos Bernard Foy. Det andet, som rabbineren læser om, peger fremad i romanen mod hovedpersonen i 2. bog, den aldrende poet, som kæmper med fortsættelsen af sine erindringer. Langt senere får vi at vide, at det succesfulde førstebind af disse erindringer hed *När blömmblad ännu föll om våren*; en titel som bliver rosende anmeldt i rabbinerens avis, men her som nyudkommet digtsamling. Tilmed er det titlen på 2. bog af den foreliggende roman. Det er, hvad man pleonastisk kunne kalde en intern selvreference; en slags gåder, der befinder sig i et ofte metaforisk ladet luftlag over den fremadskridende narration, og som først ved en langt senere lejlighed finder deres løsning. At disse frem- og tilbagegreb er med til at give romanen dens labyrintiske præg er hermed antydnet. Men avisnotitsen peger også tilbage i Lars Gustafssons forfatterskab, hvad man så nødsages til at kalde en ekstern selvreference. Forfatteren til den succesanmeldte digtsamling er nemlig ikke den erindrende poet fra 2. bog, men derimod Jacob Brumberg, som er hovedpersonen i Lars Gustafssons debutroman fra 1959 *Poeten Brumbergs sista dagar och död*.¹ Som det fremgår af titlen overlevede han ikke denne roman, her er han genopstået sytten år efter. En enkelt af denne poets ofte Wittgensteininspirerede overvejelser er aktual i forbindelse med den foreliggende roman; Jacob Brumberg reflekterer i sine efterladte papirer over skriftens status: "Var det så enkelt: var det bara det?" - og stiller derefter et centralt litterært spørgsmål:

Men inte var det så enkelt, och inte var det bara det. En av svårigheterna, tänker han, är ju den att det inte alltid är klart om det som står där bara är en beskrivning av ett hus, eller huset i sin tur betyder något annat. (ibid.)

Er et hus et hus, bogstaveligt talt, eller er det noget andet og mere; er det for eksempel et af Ole Sarvigs Jeghuse, en metafor? Det samme spørgsmål kan melde sig, når man følger rabbineren på formiddagens joggingtur over de stockholmske broer:

Vinden, oktobervinden med sin speciella fuktiga doft av rök från avlägsna trädgårdsbål och fuktig, höstplojd jord från ännu avlägsnara åkrar, hade lekt med den komplicerade och alltigenom förkonstlade betonglabyrint av parabler och hyperbler i betong där han nu hade hamnat, som någon blåsar i en snäcka och lekar med den. (s.14, min fremhævn.)

En bro er en bro, vil nogen måske sige - med en tautologi man ikke når langt med. En bro er en velkendt genstand fra det daglige liv, og den kan som her beskrives med geometriens begreber: hyperbler og parabler, som optimalt udregnet og sammensat med hensigt udgør - en bro. Men hvordan forholder det sig med en litterær bro, en "bro"? Man må nødvendigvis skelne mellem en bro fra det daglige liv (den virkelige, den bogstavelige, referenten) og en sproglig bro, hvor bro er et ord, der står i stedet for noget andet og således på et fundamentalt niveau er en metafor. Ud fra den betragtning kan man erklære sproget for grundlæggende metaforisk. Anskuer man sagen tekstinternt og lader referenten ude af betragtning, står man over for et valg mellem to muligheder: broen som som blot og bar bro, altså repræsenteret bro, eller broen som metafor for noget foreløbigt uafklaret "andet". Her har poeten Brumbergs spørgsmål sin relevans; noget tyder på, at man skal nærme sig litterære broer på en ganske anden måde end rigtige broer, som man blot kan gå let henover! Man kan nærme sig ved hjælp af stilistikken, som også råder over en parabel (sammenligningen) og en hyperbel (overdrivelsen). En bro der består af hyperbler og parabler er i geometriens optik en genstand, og som sådan referentielt set i orden. En bro, der indgår i en litterær fiktion, *kan* have metaforens tvetydige status, den kan konnotativt pege i mange retninger. Den foreløbig ubestemte, men ikke nødvendigvis ubestemmelige bro

kunne være en overordnet metafor, romanen i destillat. Men er det broen som overgangssted, passage mellem et sted og et andet, den arme læser skal koncentrere sig om, narrationen som en forbindelseslinje mellem begyndelse og slutning, eller skal man hæfte sig ved, at det drejer sig om en Europaväg, en motorvej, der intertekstuel forbinder det fjerne Sverige med europæisk litteratur? Mulighederne er mange, og en afgørelse må nødvendigvis bestemmes kontekstuel i den her-meneutiske operation, hvormed man skiller marginalt fra centralt. Broen kan forblive bro, eller dens iboende metaforiske potential kan af fortæller eller læser realiseres. Foreløbig kan man hæfte sig ved at den joggende rabbiner står i et sært metonymisk forhold (pars pro toto) til denne labyrintiske konstruktion, al den stund han har en hue på med indskriften *Järlåsa Betong*, og, at det er inde i broen, der sker skæbnesvangre ting og sager, da en port åbnes. Denne og andre porte skal jeg vende tilbage til. Overvejelser af denne art er naturlig-vis af generel karakter, men de får deres specielle relevans hos en allegoriker som Gustafsson, hos hvem tilsyneladende blot realistiske elementer får en udvidet betydning efterhånden som historien skrider frem. Det er således klart, at en præcis undersøgelse af, hvad der i romanen er ladet med ekstrabetydning og hvad der blot ér der, må være en central indgang. Denne fremtrædende side af romanen kan med retorikkens begreber bestemmes som *allegoria*.² Et andet fæno-men, som ikke er til at komme uden om i denne roman, bestemmer retorikken som *imitatio*. Imitationen af litterære forbilleder er en af de mest centrale af de klassiske litterære dyder, som i den program-matiske del af post-romantikken (og hertil hører i høj grad litteratur-historikerne) har fået en ilde medfart for at genopstå med tvivlsom applaus i de postmoderne firsere under navnet intertekstualitet.

Hvor den skæbnesvangre bro fra det foregående er til at føle på i virkelighedens Stockholm, forholder det sig anderledes i det følgende; adskillige steder i romanen forekommer der halshuggede kvinder. Første gang da rabbiner Bernard Foy jogger rundt på den tvetydige bro og ser en port i en bropille blive åbnet, en hånd strakt ud og et ualmindeligt smukt, blegt og sorthåret kvindehovede blive dumpet i fjorden. Så vidt så godt. I Paris, som han omsider er nået til efter et dramatisk ophold på Teufelsmoor i Nordvestjyskland, møder han endnu en halshugget kvinde. Hvor kommer så denne kvinde fra? Det spørgsmål skal besvares intertekstuel. Den hovedløse kvinde fra Paris, som hos Gustafsson hedder Elisabeth

Frejer, viser sig ved nærmere undersøgelse at være hoved-personen (og her er skilletegnet på sin plads) i Charles Baudelaires digt "Une martyre" fra *Les fleurs du mal*. Med Baudelaires digt præsent har man nøglen til denne scene; nu ved man, hvor hun kommer fra. Og her er ikke tale om diskrete lån, her er næsten kun versfødder til forskel. Hele interioret er lånt fra Baudelaire - lige fra det fugtige boudoir i parfumeret opløsning, de empatisk døende blomster og det hovedløse lig på silkelagnerne til det tanketomme hovede som en ranunkel på natbordet. Det er kendetegnende for romanens måde at sætte motiver i omløb, at læseren allerede i toget på vej mod Paris er blevet gjort opmærksom på "Une martyre". Motiverne skal så at sige læses forlæns, men forstås baglæns.

Och hela tiden ekade i hans öron några berömda rader av Charles Baudelaire: "Un regard vague et blanc comme le crépuscule s'échappe des yeux revulsés". (s.21)

Denne beskrivelse af kvindehovedet, som er blevet skilt fra kroppen og anbragt på natbordet i Passage des Panoramas, bliver i Gustafssons transskription til "en ofantlig mjölkvit tomhet, en tomhet som världens före skapelsen" (s.122). Da rabbineren træder ind ad døren, faktisk lige lukt ind i Baudelaires digt, har han en uvirkelig fornemmelse af at se et billede: "Kanske en okänd mästares skiss". Det er en uhyre præcis betegnelse for, hvad han ser. Baudelaire har nemlig forsynet "Une martyre" med undertitlen "Dessin d'un maître inconnu". Referenten, det mulige element af virkelighed skubbes dermed et niveau yderligere ud i det fjerne. Hele den intertekstuel spegede affære ser således ud: Baudelaire har skrevet et digt på grundlag af en tegning af en unavngiven mester; dette digt indgår som intertekstuel panorama i en agenthistorie om en amerikansk rabbiner; denne historie er angiveligt skrevet af en 86-årig svensk poet, som igen har en 16-årig mytoman hyperhjerne som sin forfatter - og denne henter måske sine historier fra et kranium i Sjunkamossarna fyldt med episk drægtige bier. Man begynder at forstå rabbinerens fornemmelse af uvirkelighed. Men det skal blive værre endnu. Motivet med de halshuggede kvinder får hen imod romanens afslutning en interessant drejning. Da nogle kortpillende pensionister - der falder ind under en særlig kategori af marginaliserede særlinge, der romanen igennem har forfatterens særlige bevågenhed - diskuterer nogle makabre, uopklarede mord i

nabolaget, kommer det frem, at nogen har arrangeret en halshugget skolepsykolog som en rekonstruktion af Baudelaires digt med alt dertil hørende i Billstas IKEA, afdelingen for sengemiljøer. Det har den højt dannede, men deklaserede greve Rutger von Lagerhielm en kommentar til:

- För oss som har läst dikten är det nog inget tvivel om att någon har velat återskapa den till det ohyggliga priset av et brott. Vilken estetsjäl måste det inte våra som genomför dessa vederstyggliga förbrytelser! Vilken sållsamt skönhetslidelse måste det inte gömma sig bakom detta lysande sätt att på verklighetens grund, under vårt nordliga fosterlands betonghimmel av förbud, razzior, kontroller, allmänt armod, vilja återskapa en av de skönaste dikterna i den franske försymbolismen i all dess egensinnige glans! Och mitt i en sovrumssinteriör i en av IKEA:s präktiga möbelhallar. Genialt! Mitt i prick! Tro mig, bara en verklig diktara kan ha åstadkommit något sådant! (s.422f.)

Ser man bort fra de samfundskritiske pointer i det ovenstående, pointer, der sine steder i romanen nærmer sig det monomane i form af hæmningsløse kanoner mod det socialdemokratiske velfærds-Sverige, opdager man, at det igen er forholdet mellem bogstavelig og metaforisk betydning, der er på spil: læserens eneste kandidat til posten som denne virkelige digter, denne realismens mester er den unge Bernard Foy, som har indrettet sit digterlaboratorium i en tunnellabyrint under varehuset i Billsta. Han har haft en kortvarig affære med skolepsykologen Elisabeth Verolyg, og han har suppleret sit forunderligt sammensatte, tvivlsomme bibliotek (s.416f.) ved, til den kommunale bibliotekars forargelse, at hjemlåne digtsamlingen med den frastødende titel (s.389). Bernard har på den allermost håndgribelige vis *rekonstrueret* et digt fra *Les fleurs du mal*. Med genial selvfølgelighed har han taget digtet på ordet, han har helt bogstaveligt gjort "Une martyre" til virkelighed (igen). Han er *Le maître inconnu*! Og han er det med den dobbeltbundede rædsel, hvormed man opdager tvetydigheden i Baudelaires undertitel: er den ukendte mester Kunstneren - hvad der er mest oplagt - eller er han måske netop Forbryderen, som har efterladt sit rædselsfuldt sublime værk?

En sådan læsning må nødvendigvis føre til en revision af det noget diffuse begreb om begreb om intertekstualitet. I gængs komparativisme opspores tidlige værkers indflydelse på en specifik tekst; man læser en ny tekst på baggrund af en ældre. Det modsatte kan altså også være tilfældet: en ældre tekst kan læses ud fra en nyere. Intertekstualitet er således ikke nødvendigvis et euforisk amokløb i traditionens supermarked eller en anstrengt aktualiserende omskrivning af klassikerne, men et bidrag - her fra romanforfatteren Gustafsson - til den stadige genskrivning af litteraturhistorien. Ligesom Marcel Duchamps flaskestativ ikke er *sig selv* længere efter at være kommet på museum, er Baudelaires digt blevet forskubbet i forhold til en litteraturhistorisk tradition. Det er, hvad man kunne kalde institutions- eller konteksteffekter; at omgivelserne faktisk ændrer billedet. Et princip man kunne forestille sig udvidet til en slags litteraturhistorisk kommutationsprøve?

Rekonstruktion af *Les fleurs du mal*

Der skulle nu være forudsætninger for at vurdere romanens ambitionse og gådefulde undertitel: "Kriminalroman og rekonstruktion av Les Fleurs du Mal av Charles Baudelaire." Spørgsmålet om kriminalromanen lader jeg ligge et øjeblik. Men hvad skal man forstå ved en rekonstruktion? *Les fleurs du mal* er en velkendt, kanonisk digtsamling, som man ikke skal pille ved. Den digtsamling er skrevet - kunne synspunktet lyde - hvad enten det blev sagt af pietet over for en mand og hans oeuvre, eller fordi man kunne mene, at det var noget kedeligt gammelt bras, man lige så godt kunne lade ligge og skrive om *virkeligheden* anno 198x uden for ens næse. En anden mulighed ville være at forvente et storslået intertekstuel bygningsværk, et Baudelaire-palads "med hundred stejle Trapper" à la *Ulysses* forhold til *Odysseen*. Det ville være det mindste, man kunne forlange. I stedet får man "Une martyre" transporteret over i en anden genre og genopført i al sin gru, for senere - og heri består den geniale rekonstruktion - at se digtet taget på ordet af en sekstenårig, som rekonstruerer det *live*! Den mest radikale fremvisning af forholdet mellem bogstavelige og metaforiske niveauer, man kan tænke sig - inden for rammerne af en litterær fiktion.

De tre historier i *Bernard Foy's tredje rockad* holdes tilsyneladende kun sammen af blanke personnavne, der i hver ny historie tildeles nyt indhold, og af et fortællerhierarki, som gradvist afsløres. Det rekonstruerede Baudelairedigt trækker en narrativ linje fra

begyndelse til slutning: kvindehovedet, som rabbiner Foy ser på sin joggingtur, er et af ofrene for den unge Foy's bogstavelige rekonstruktion.

Men "Une martyre" er ikke den eneste reference til Baudelaire. I 1. bog "Oktober månads tak är lagt" opholder rabbiner Foy sig faktisk ved tre lejligheder i digte af Baudelaire: på vej ind i Passage des Panoramas, de flanerende dandysers foretrukne lokalitet, får han øje på jordens skønneste kvinde, men i overensstemmelse med Baudelaire's digt "A une passante" varer det hele kun et kort sekund: "Un éclair, puis la nuit! - fugitive beauté" og afsluttes på samme måde med en kærlighedserklæring til den skønne, sorgklædte kvinde i smertelig vished om, at hun ved, at han kunne have elsket hende. I 2. bog vender "A une passante" tilbage, da Ernst Lutweiler, der nu optræder som ryggesløs narkogangster, holder dommedag over den aldrende poets fortid. En pinagtig affære med en ung skuespillerinde trækkes frem i erindringens lys, og det bliver klart for poeten, hvordan han dengang blev bedraget. På et skisportshotel, hvor den lyssky affære finder sted, bliver Bernard Foy - husker han - ringet op fra Kungliga Slottet for at deltage i et litterært opklaringsarbejde. Mens han hjælpsomt reciterer "A une passante" over telefonen, er hans iltre veninde utålmodigt taget på skitour. En snestorm blæser op og veninden omkommer. Sådan lyder i det mindste den første forklaring - som analytiker og forhørsdommer Ernst Lutweiler ikke stiller sig tilfreds med. Den viser sig nemlig at dække over en endnu mere forsmædelig: på sin fortvivlede eftersøgningstur i sneland-skabet hører Bernard Foy skuespillerinden stønne, for til sin store forbitrelse at opdage, at hendes stønnen er henført og intim. Og det midt i sneen! - Bernard Foy tager sit gode tøj og går.

Under sin videre færd i Passagen finder rabbineren som omtalt den halshuggede Elisabeth Frejer på Hotel Mussorgskij. Hotellets portier, en orientalsk udseende gnom, vil Bernard Foy til livs og han jagtes hen over passagens mælkehvide tage, indtil han lykkeligt falder igennem og ned i et pulterkammer med hængemte panoramamalerier (s.127). Da han vover sig ud, er det lige ind i endnu et digt af Baudelaire, denne gang "Le jeu". Scenen er en spillehal med spøgelsesagtige kurtisaner, forhenværende, nu opløste skønheder, og tilbagetrukket i en krog sidder poeten, Baudelaire: "Moi-même, dans un coin de l'antré taciturne." Og da han nu er der, hvad er så mere rimeligt end at hilse på ham:

Med en mycket diskret gest, gestalten hos en dandy skulle man nog kunna säga, antydde han til Bernard att komma över till hans bord (...) På närmare håll verkade den bleka lille herrn välbekannt, men Bernard kunne omöjligt minnas var han hade sett honom. (s.131)

I en illustreret litteraturhistorie tør man formode. Her er det et ansigt, det drejer sig om, oftere er det fragmenter, sætninger, ord, og altså hele digte, man mindes at have set før. Det rejser igen intertekstualitetens problem. *Bernard Foy's tredje rockad* er en tekst, der består af andre tekster. Driver man sammenlignende litteraturstudier, interesserer man sig for påvirkninger tekster imellem; man op søger citater, skjulte lån, parodier, allusioner etc. Der ligger i denne tilgang en oplagt fare for udelukkende at løse de gåder, som teksten selv stiller, en risiko for at blive ramt af en Joyce's ironiske smil, når han erklærer, at han med *Ulysses* har opstillet gåder nok til at beskæftige århundreders litteratur. Man rekonstruerer sig i kedeligste fald tilbage til tekstens forudsætninger hos forfatteren. Citater og allusioner er blevet ekspederet tilbage til afsenderen og teksten er blevet placeret i en litteraturhistorisk tradition.³

Komparativismens problem, som naturligvis også er denne artikels problem, kan måske bedst illustreres med beretningen om, hvordan man laver komparativistisk forskning (på en moderne tekst med en snakkesalig forfatter): i forventning om underoverskriftens pålidelighed - Rekonstruktion av Les Fleurs du mal - undersøger man den angivne tekst på kryds og tværs, indtil man begejstret kan genkende forlæggene. Efterforskningen er tilendebragt, tre nu identificerede digte af Baudelaire har fundet vej frem til Lars Gustafssons roman. At denne fornøjelse kan undermineres af et avisinterview (Information 6.11.88) med forfatteren, der uden tøven kan udpege sine tre kilder, er et præcist udtryk for komparativismens problem. Som metode nærmer den sig den litterære quiz; et spil (som bevisligt kan spilles skarpsindigt), hvor det drejer sig om noget så banalt som at komme først. En anvendelig komparativisme må nødvendigvis falde i to faser: identifikation og funktion. Hvad sker der, når man transplanterer "Une martyre" fra den oprindelige plads hos Baudelaire til en filosofisk anlagt svensk kriminalroman? Jeg har i det foregående været inde på, at intertekstualiteten kunne bidrage med væsentlige nylæsninger af kanoniserede tekster. Men Lars Gustafsson har andre kilder end Baudelaire.

Jag gick för att söka mig själv

En svensk litterat William Fovet gör i et essay "Det ljuvt oändliga i verkets inskränkt" opmärksom på, at indledningen af *Bernard Foy's tredje rockad* faktisk svarer til Heraklits 26. fragment:

En man tänder ett ljus för sig själv om natten, när hans eget ögonljus är otillräckligt. Levande berör han den döde i sin sömn, vaken berör han den sovande. (s.13)

Ifølge Fovet "beror det inte på en slump" at dette fragment danner indledningen til romanen. Men hvori det indlysende eller logiske består, afslører han desværre ikke. Men undersøger man sagen, viser det sig, at Heraklits 26. ikke er enestående: hen imod slutningen af 3. bog opstilles nemlig en litteraturliste, som den unge Bernard Foy menes at have haft til sin rådighed. Det er de tiloversblevne fire sider fra en registrant over den socialt derouterede familie von Lagerhielms bibliotek, som Bernard muligvis er kommet i besiddelse af, da bøgerne er endt som dekorationsmateriale på reolerne i IKEA. Stedets indretningsarkitekt noterer sig, at de forsvinder - for muligvis at ophøre skintilværelsen i det social-demokratiske velfærdsvarerhus og tjene som inspiration for den underjordiske skribent. Således er forbindelsen, der består af ånd og dannelse mellem det uddøende aristokrati og den sekstenårige skribent og morder. En forbindelse, der markant nok springer Lars Gustafssons egen generation over. Hvis dette bibliotek nu virkelig er den unge Bernard Foy's litterære kilde, kan man undre sig over, hvordan listen, som oprindeligt er sammenstillet af den i 1941 afdøde friherre von Lagerhielm kan indeholde titler fra 1953, 1983 og 10. udgave fra 1961 af Diels og Krantz' *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Et paradoks, som fortælleren bramfrit gør opmærksom på. Foruden det kanoniske værk om førsokratiske filosofi (heraf Diels-nummereringen) leder den i friherrens liste nævnte *Anaxagoras and Heraclitus* af A. Alexandroff tanken hen på Heraklit. Og undersøger man sagen nærmere, når man frem til, at kriminalhistorien i *Bernard Foy's tredje rockad* har et unavngivet og umarkeret fragment af Heraklit i hvert kapitel, oftest anbragt i indledningen. Og hvad skal man stille op med det? 4

I en essaysamling fra 1985 *Bilderna på solstadens murar*, altså samtidig med tilblivelsen af romanen, kommenterer Lars Gustafsson

Charles H. Kahns *The art and thought of Heraclitus*. Her beskæftiger han sig især med to fragmenter. Det ene er Diels' 101. "Ich durchforschte mich selbst", som han fejlagtigt kalder det 28. Det lyder i de fleste oversættelser "Jag gick för att söka mig själv", og i tilspidset form hos den italienske Heraklitforsker Giorgio Colli "Jag gick för att dechiffra mig själv". Charles H. Kahn kommenterer stedet således:

This is as straightforward a paradox as any in Heraclitus. Normally one goes looking for someone else. How can I be the object of my own search? This will make sense only if my self is somehow absent, hidden or difficult to find. Thus XXVIII [Kahns nummerering] states or presupposes, what one might have thought was a distinctly modern reading of the Delphi gnōthi sauton [kend dig selv]: self-knowledge is difficult because man is divided from himself; he presents a problem for himself to resolve. We are suprisingly close here to the modern or Christian idea that a person may be alienated from his own (true) self. (s.116)

Lars Gustafsson hæfter sig da også i sin kommentar ved fragmentets karakter af forløber for Descartes' "Jeg tænker, altså er jeg til". Og som sådan optræder det indirekte i *Bernard Foy's tredje rockad*, selvom det netop ikke bringes ordret som de andre Heraklitcitater. En af de afgørende pointer i den filosofiske kriminalroman er, at rabbiner Foy *ikke* er sig selv. Han bliver konstant taget for en anden, og skal forsøge at reagere "passende" over for disse misforståelser. Deraf alle hans halsbrækkende eventyr. Normalt er en kriminalhelt udstyret med visse karaktertræk, der gør ham velegnet til sit job. Han er sig selv, en stabil og uantastelig størrelse. Rabbineren derimod skal holde gode miner til slet spil og tilpasse sig en andens identitet. Det bliver ganske klart i samtalen med Baudelaire-gestalten i spillehallen, som tillægger ham en fortid, som ikke er hans:

Och ni, min käre baron? Tillbaka, jag vet inte för vilken gång i ordningen, till la vie parisienne, alltså? Ni är sannerligen oförbrännrlig! (s.132)

At denne identitet på forunderlig vis er blevet hans egen kommer frem, da han af den formodede Baudelaire påmindes om "sin" fortids erotisk-makabre excesser:

*Minns ni inte med vilket utsökt reklamspråk ni beskrev
altsammans: Lux, semesterfrid, välust! (...) Bernard kunde
inte låta bli att ofrivilligt rödna. Vi kan alltså, tänkte han, lätt
rödna över andra brott. Det är bara brottslingarna som aldrig
rödnar. (s.133)*

Bernard Foy har nemlig på et langt tidligere tidspunkt, da han netop er ankommet til Paris og på sit hotelværelse spekulerer over sin situation, bestemt sig for at spise middag på *Le petit coin de la Bourse*:

Luxe, calme, volupté, tänkte han ofrivilligt. (s.79)

Ordene dukker op for tredje gang, da den unge Bernard Foy efter en lang underjordisk initiationsrejse af Dante-agtigt tilsnit ender, ikke i himlen, men i IKEA-interiøret, som han er sikker på at have set et eller andet sted før. I "Une martyre" tør vi nu formode. Da hedder det "hela detta rum andades lyx, lugn - ja till och med vållust". (s.412)

Rabbinerens identitet er altså ikke nogen entydig størrelse. Historien igennem må han - for at overleve - simulere en anden. Og hver gang forsøge at leve op til den identitet, som andre tillægger ham.

*Den här märklige dandyn behandlar mig som en vän.
Gravören behandlade mig snarest som en chef. För den här
herrn tycks den där otäcka dvärgen vara en fiende att räkna
med. (s.135)*

I dette spil med flydende identiteter udfordres rabbineren til at forstille sig, tilpasse sig den andens forventning - alt andet ville være fatalt; hvis jeg ikke gør, som han forventer, slår han mig ihjel! Dette ville naturligvis ikke være noget problem, hvis forventningen var fast kodificeret, hvis rabbineren vidste, hvad de forskellige modpillere forventede af ham. Men forudsigeligheden er total - man kan ikke stige ned i den samme flod to gange, som citatet lyder. Sådan er rabbinerens vilkår, og således bliver identitetsproblemet sat

på en spids: hvis "jeg" er "mig" dvs. afslører min "sande identitet" bliver jeg myrdet! Man forstår Bernard Foy's fortvivlelse, når han midt i denne spagede affære udbryder:

*Jag är inte alldeles säker på att jag orkar med så mycket mer av
den här sorten (s.135)*

Og man forstår nu meget bedre, hvorfor fortælleren i 1. bog kan få kvababelser og deklamere:

Endast En kan veta vårt verkliga namn. (s.41)

Lars Gustafsson er blandt meget andet noget så eksotisk som en svensker, der er konverteret til jødedommen. Man overvejer et øjeblik, om det er denne Gustafsson, der her taler; bemærkningen er den eneste af sin art og kommer fortællerteknikk så at sige ned fra oven.

Udsættes identiteten for visse forstyrrelser i 1. bog gennem det fraværende, men indirekte programsatte Heraklitterat "Jag gick för att söka mig själv", får det i 2. bog en betydning, som man kan opfatte som en variation over Kahns kommentar. Det paradoksale i Heraklits fragment består i, at man normalt ville søge, ikke efter sig selv - fordi *jeg er her* i mit lysende nærvær - men efter en anden, en fraværende. Den anden må man bevæge sig for at finde, evt. rejse ud efter.⁵ Og sådan forholder det sig åbenbart også med en selv.

En anden del af det eksistentielle eftersøgningsarbejde, som knytter an til tanken om, at kun En kan kende vort virkelige navn, er rabbiner Foy's søgen efter sin far; fadernavnet, psykoanalytisk set garanten for al stabilitet. Begge gange er det til kvinder, han retter sit store spørgsmål. Da han, foranlediget af visse spor er ankommet til sin fars insolvente værtshus i Houston, Texas, forsøger han at spørge en sammenbidt, sort rengøringskone med en altoverdøvende støvsuger:

*- Var är min far?
Hon skakade på huvudet som om hon aldrig hade hört talas
om något så dumt. - Var är min far? Frågade Bernard igen med
ännu högra röst. Var har ni gjort av min far, därnär gamla
kvinna? Hon vände sig mot honom med uråldriga bruna ögon,
samtidigt som hon började fylla en skurhink med vatten ur*

barens vattenkran. - Men unge man, sade hon. Hur skall jag kunna veta vem som är er far. - Min far, svarade Bernard, inte utan en viss sårad värdighet, är den som äger det här stället. (s.152)

Her får denne urkvinde til opgave at give sønnen et godt svar på det eksistentielle urspørgsmål fra den kristne lidelseshistorie, hvor det som bekendt lyder: Herre, hvorfor har du forladt mig? (Matthæus 27,46)

Anden gang spørgsmålet stilles er det i en Zeppeliner, der svæver over den nordmexicanske ørken. Her er det rabbiner Foy's opgave at indtaste en avanceret talkode på computer og dermed få alle fjendtlige missiler til at tabe spræghovederne. Hermed er der skabt forbindelse mellem millitærpolitikken og Baudelaire's halshuggede martyr i et gennemgående Medusamotiv. Spørgsmålet råbes denne gang gennem den infernalske larm fra de drønende motorer:

- *Var är min far?*
- *Var är er far? Hon vända sig mot honom med icke lätt utgrundliga, på en gång kyligt närnsynte och heta dunkelmörka ögon. (...)*
- *Unge man, sade hon, liksom i förbigående. Hur i all sin dar skall jag kunna veta vem som är er far? - Min far, svarade Bernard, inte utan en viss sårad värdighet, är den herre som nu behärskar det här luftskeppet. (s.175.)*

Senere viser det sig, at rabbinerens far blot har været ude at lede efter et toilet. I denne parodiske udformning af den store eksistentielle eftersøgning, er Bernard Foy's trængende far ikke uden lighed med den negative teologis fraværende Gudfader. Men Bernard har nu endelig fundet ham, faderen, som to gange i Jakobs kamp har sejret over den inkarnerede og stadigt genopdukkende ondskab, Ernst Lutweiler; første gang da han som krigsfange tog livet af den lede overfelt webel fra krigsfangelejren i Zwillerheyde ved at spærre ham inde i et aflusningsskab, anden gang da han med sin *peacemaker* skyder den tilsyneladende genopstandne satan et stort hul i maven. Bernard Foy kan derefter fuldføre sin mission og nå at overholde sin sabbat.

I 2. bog finder man en ny variation over Heraklitfragmentet *Jag gick för att söka mig själv*; den aldrende lyriker Bernard Foy er

officielt i gang med at skrive andetbindet af sine erindringer. Hvorfor det ikke bliver til noget, har han ikke nogen god forklaring på. Han mener at lide af hukommelsestab, hvad man måske ville tilskrive senilitet hos en 86-årig, men Bernard Foy finder Alzheimers sygdom, med dens gradvise udhuling af personligheden mere interessant, litterært mere produktiv. Hans vej tilbage gennem sine 86 år - en rejse der foregår under omkvædet "Vägen tillbaka var måttlöst svår" - er en rejse efter tre mennesker, Gud og døden. Det hele begynder med, at Bernard Foy med en Rilkeallusion⁶ gør sig tanker om det ildevarslende i at lade brød og mælk stå ude om natten; brød og mælk trækker de døde til sig. Den første der melder sig i erindringen dødendans er Veronica von Lagerhielm, den tidligt formørkede, melankolske Isjomfru, som, fordi han har svigtet hende og fordi hendes bortvendte, indesluttede væsen udgør en side af ham selv, er blevet hans muse, årsagen til at han er blevet digter. Den næste er hans far, som på grund af en pinagtig underslæbsaffære begik selvmord i Bernards gymnasietid. I en latintime bliver han hentet af rektor - vejen tilbage fra hans kontor var "måttlöst svår" (s.264). Også dette tab har gjort ham til digter: "Fadern borta, och i dette slags landskap fanns i hans ställe bara Tiden, Tyngden och Döden" (s.266)⁷ Det af Lutweiler accelererede sørgarbejde kulminerer i eftersøgningen af Bernard Foy's anden halvdel, Hans von Lagerhielm, poeten og grønlandsforskeren, som for sin del har udført et tilsvarende eftersøgningsarbejde; han er omkommet i det arktiske helvede kort før øen FOYn. Bernard Foy's glemte lædermappe indeholder optegnelser om Italia-ekspeditionen mod Nordpolen i 1928, der har været hans alderdoms store forskningsprojekt. Foranlediget af Lutweilers inkvisition dukker stumper af vennens breve op, tragedien rekonstrueres, og den enes optegnelser bliver den andens erindring. Citatmarkerne forsvinder; Bernard Foy dør så at sige sammen med Hans von Lagerhielm på indlandsisen: *Ferma la macchina!*⁸

Det bliver mere og mere klar, at disse personer er at opfatte som glemte og fortrængte sider af personen Bernard Foy - og som sådan indgår i projektet *Jag gick för att söka mig själv* - ja, at selv den lede Lutweiler indgår som en del af ham selv i dette oprydningsarbejde:

Det foreföll som om någon dunkel makt, kanske en som fanns inom honom snarare än utanför honom, tvingade honom att välja mellan att glömma allt och att minnas allt. (s.254)

Midt i disse overvejelser inviteres han på Operakällaren af sin forlægger for at diskutere genudgivelse af hans sørgeligt glemte lyrisk fra ungdomsårene. Her møder han - ligesom Borges har gjort det i adskillige noveller - sig selv efter noget der ligner en hjerneblødning. Dette møde er allerede anticerpet af venen Hans von Lagerhielm, der ombord på Nordpolsekspeditionens Zeppeliner skriver brev i lufrummet over Europa:

Du vett att de gamle kabbalisterna ansåg att ett täcken på att en man var mycket nära Gud var att han mötte sig själv, bokstaveligen sig själv. Ty det är det ända sätt på vilket Gud kan visa sig för en människa genom världens labyrintiska strukturer. Underbara, djupa tanke, inte sant? (s.236)

Hvad Bernard Foy møder på Operakällaren er altså intet mindre end sig selv, Gud og en forsmag på døden. Her er det nu på tide at vende tilbage til det andet af de Heraklitfragmenter, som Gustafsson viiede særlig opmærksomhed i sit essay, Diels' 26.:

En man tänder ett ljus för sig själv om natten, när hans eget ögonljus är otillräckligt. Levande berör han den döde, i sin sömn; vaken berör han den sovande.

Den nye indsigt er, at denne mand kan være en og samme person; den levende, den sovende og den døde. At det kan forholde sig sådan med de levende og de døde er efter det foregående måske til at acceptere. Men den sovende? Efter hjerneblødningen forsøger Bernard Foy at komme til sig selv ved "i sekundsnaab panik" at sige *Jag tänker, alltså är jag till* (s.295). Descartes indstillede sin metodiske tvivl med denne ikke helt entydige aforisme. For at nå til dette punkt, måtte han anvende hypotesen om den drilagtige, ondskabsfulde dæmon; at alt, hvad vi betragter som sandt og virkeligt skulle være blændværk arrangeret af en sådan ildesindet scenemester. Dette forhold mellem sandhed og blændværk, virkelighed og fiktion har også optaget essayisten Lars Gustafsson. I

"Frihetens Vägar" fra samlingen *Bilderna på solstadens murar* er vinklen - særdeles relevant i denne sammenhæng - fortælleknisk:

(Man kan tänka sig en roman, där sådana demaskeringar gång på gång äger rum, genom att då och då ett nytt kapitel inleds med orden "Sådan var den utmärkte experimentroman, som X sedan en tid arbetade med". Redan första gången en sådan rad införs, kommer den att sprida en fundamental osäkerhet till hela den följande texten). Om ett sådant fiktionsbrott är möjligt; vad försäkrar oss då mot att också denna text är fiktiv?

Dette fiktionsteoretiske problem om det principielt uendelige fortællerhierarki, udskyder jeg et øjeblik. Descartes måtte i ambitionen om et ståsted for sikker viden også argumentere sig væk fra hvad, man plejer at kalde Drømmeargumentet: hvordan kan jeg vide, at jeg ikke drømmer? Det kan jeg kun ved at vågne - og indse at jeg drømte. Denne side af Descartes' Cogito er blevet anticerpet allerede da rabbiner Foy er faldet i dyb søvn ombord på Parisstoget:

Jag rör ihop två olika flickor helt enkelt. Från två olika sammanhäng. Det tyder på att jag drömmer. Men å andra sidan tvivlar jag. Jag tänker, det är det enda jag kan lita på under sådana här förhållanden. Med denna tanke vaknade Bernard Foy. (s.34)

Men hvordan kan jeg vide, at min opvågner ikke er en drøm? Eller fiktionsteoretisk set: hvordan kan jeg vide, at jeg ikke drømmes henholdsvis skrives af en anden, som for sin del skrives af en anden, som... osv. Hvordan sætter man prop i denne uendelige regres? Den Bernard Foy, som møder sig selv eller sin dobbeltgænger på Operakällarens toilet, må nødvendigvis stille spørgsmålet:

Vem är jag då jag tänker? (s.296)

Er jeget i Descartes' Cogito en lingvistisk shifter, en blot grammatisk enhed, - er jeg blot den, som siger "jeg"? Spørgsmålet om, hvem jeg er, når jeg tænker, flytter vægten fra det erkendelsesteoretiske til det eksistentielle. Kan man redde den spegede affære med et behændigt spring fra 1. til 3. person og sige, at det er sproget, der tænker, *det* der tænker - med en fatal upåvirkelighed, man ellers kun tilskriver

vejret, når man konstaterer, at det regner? Hvor skal man lokalisere dette jeg? I grammatikken? Eller i det ubevidste? Er det *Det*, vi finder ved foden af Bernard Foy's kældertrappe? Er det den freudianske topik i villaudgaven, Bernard Foy bevæger sig rundt i, når han drømmer ombord på Paristoget? I så fald medfører det et problem, som teksten selv synes at være klar over: er blikkenslageren med svejseelektroden og den enorme svejsemaske fra rabbinerens drøm (simpelthen) forfatteren i gang med at reparere de sønderfrosne rør i det ubevidste? (s.324f.) Med drømme, der skulle være kongevejen til det ubevidste, forholder det sig ligesom med orakler; de giver tegn, som skal fortolkes.⁹ Mener man nu at have fundet det determinerende ubevidste i Bernard Foy's kælderregioner, er det tilsyneladende forfatteren selv man møder der - som flittigt arbejdende rørlægger i det ubevidste. Lars Gustafsson er en forfatter, der gerne vil komme en i forkøbet; på denne måde har han standset den psykoanalytisk indstillede læsers begejstrede løb ned ad køkkentrappen. Det betænkelige består i at lave psykoanalyse på fiktive personer; man løser her udelukkende de gåder, som en psykoanalytisk trænet forfatter måtte have opstillet. Når forfatteren stikker hovedet frem i det, som skulle være tegn fra det ubevidste kælderdyb, er det en demaskering af fiktionen på linje med det førnævnte fortællerhierarki. Fiktionens fiktionsstatus påpeges af forfatteren selv, eller af den efterfølgende fortæller. Ligesom et "jeg" bliver principielt utroværdigt, når det fortælles af "en anden", bliver "det" (i freudiansk forstand) utroværdigt, når det fortælles af et jeg, en forfatter - der så at sige sætter sig i Det's sted.

Overalt, hvor man forsøger at presse et fortolkningsredskab ind i denne selvbevidste roman, møder man forfatteren; i det ubevidste som svejssende blikkenslager. Og når Baudelairemotiverne peger i retning af Walter Benjamins *Das Passagenwerk*, har forfatteren allerede anbragt indikationer rundt omkring i teksten mærket "denne vej": en attraktiv, ung pige på *Bibliothèque Nationale* bladrer adspredt i Benjamins værk (s.90) og indehaveren af altmuligværkstedet i rue Claude Bernard minder rabbineren om Svendborgportrættet af Benjamin (s.73). Eksemplerne er mange. Men vi nægter at gøre knæfald for denne allestedsnærværende forfatter og gå bort, blege som den brusende dame fra hr. Gustafssons cocktailparty. Ret beset er der ingen grund til forbavelse; der foreligger en roman - der må være en forfatter. Elementært.

Whodunit?

I det foregående kapitel blev det påvist, hvordan Heraklits fragmenter var blevet transplanteret til kriminalhistorien i *Bernard Foy's tredje rockad*; oftest anbragt som gådefulde aforismer i indledningen af hvert kapitel. Men også hvordan et fraværende fragment *Jag gick för att söka mig själv*, Diels' 101., dannede et narrativt mønster i både 1. og 2. bog. Dette mønster gentages i 3. bog, og her indgår Heraklitfragmentet som kapiteloverskrift til 6. kapitel: "Hans von Lagerhielm går att söka efter Bernard Foy". Hans von Lagerhielm begynder sin ekspedition med at klargøre en motorbåd, som han har fundet ved stranden. Her møder han Lefte Tolvfot, et socialt havareret hashvrag, en sekstenårig med usammenhængende syntaks, men med sælsomme talenter. Lefte Tolvfot går omkring i strandkanten og indsamler civilisationens tiloversblevne ting og sager. Selvom han tilsyneladende er en hjerneskadet særling, har han en forbløffende viden om, hvad der foregår i omegnen. En egenskab der iflg. fortælleren kunne have gjort ham til en fortællende skatteinspektør og efterforsker af snyd og bedrag i socialstaten. Hans usammenhængende sprog har sin helt egen logik; han fortæller at *det* er oppe ved Björnlunda Backer. Den sprogligt velfungerende Hans forvirres naturligvis over denne form for mangelfuld anaforsisk deiksis. *Det* er, uddyber Lefte Tolvfot:

Det som rör sig. Det som du vill ha tag på. Det som är mitt i berättelsen. Den ljusa fläcken. (s.363f.)

Dette gådefulde udsagn kan man naturligvis affærdige som nonsens fra en tæret hjerne, et sørgeligt eksempel på, hvor galt det kan gå en misbruger, - men her må man ikke glemme, at man befinder sig i en roman af Lars Gustafsson. En lys plet, midt i historien, som bevæger sig?? For at forstå i det mindste forfatterens hensigt med denne gåde, må man omkring essayet "Några reflexioner om övergången mellan filosofiskt och religiöst problem" (*Bilderna på solstadens murar*, 1985, s.206). Udgangspunktet er for Lars Gustafsson det selvbiografiske problem: hvordan beskriver man sig selv? - hvadenten det drejer sig om en psykoanalytisk monolog, en selvbiografi eller en stillingsansøgning. Eet problem er naturligvis, at brugeren af det i sig selv tomme 1. personspronomen må betragte sig selv som en udenforstående, en 3. person, og således enten blive

uskyldigt-steril eller ironisk-løgnagtig. Et andet, som er af interesse i denne sammenhæng, lader vi Gustafsson selv fortælle:

Låt oss försöka måla en olja där bilden innesluter vårt eget staffli så att den bild vi målar som en del av det som den avbildar innehåller sig själv! Uppgiften är med andra ord att konstruere en bild som är en partiell avbildning av sig själv. Vi målar rummet, vi målar staffliet, vi målar vår egen hand med pensel och färg. På det avbildade staffliet står den avbildade duken. Vår hand är på väg mot den. Vad skal denna avbildade duk föreställa? Det rum där vi målar naturligtvis, i rummets mitt ett mycket litet staffli, och på det staffliet en ytterst liten duk. Vad skall den föreställa? Genom serien av avbildningar löper en vit i centrum, det som bara kan avbildas när hela serien är färdig.

Sådan lyder essayisten Gustafssons forklaring på og oversættelse af den hjerneskadede, men dog sælsomt vidende Lefve Tolvfots kryptiske udsagn. I Gustafssons eksempel skal "det hvide punkt" i første omgang forstås helt bogstaveligt: som det hvide lærred i repræsentationskæden, der ligesom linjestykket i Zenons paradoks kan opdeles uendeligt. Selvom man gentager afbildningen et x antal gange gående mod uendelig, vil det hvide lærred være uomgængeligt, infinitesimalt til stede. Men hvad har dette eksperiment med *Bernard Foy's tredje rockad* at gøre? Pointen med det hvide eller blinde punkt, forsøget på at afbilde sig selv afbildende, er, at ligegyldigt hvor mange niveauer af malende malere, der maler malende malere, man indskyder, vil den sidste i rækken logisk være uden for billedet, urepræsenteret og usynlig. Michel Foucault ender ikke overraskende ved det samme punkt i sin berømte analyse af Velasquez' "Las Meninas" (*Les mots et les choses*, 1966, s.31)

...mais le double rapport de la représentation à son modèle et à son souverain, à son auteur comme à celui à qui on en fait offrande, ce rapport est nécessairement interrompu. Jamais il ne peut être présent sans reste, fût-ce dans une représentation qui se donnerait elle-même en spectacle. Dans la profondeur qui traverse la toile, la creuse fictivement, et la projette en avant d'elle-même, il n'est pas possible que le pur bonheur de

L'image offre jamais en pleine lumière le maître qui représente et le souverain qu'on représente. (min fremhævn.)

Repræsentationens problem er det samme i sproget som i maleriet; ligegyldigt hvor mange indlejrede fortællere, der fortæller deres respektive historier, hvor mange gange man underminerer beretningen ved at gøre opmærksom på dens fortalte dvs. fiktive status, vil der altid være en uangribelig fortæller udenfor historierne. Det er denne fremadskridende afklædning, Lefve Tolvfot har fået til opgave at omtale som *det hvide punkt midt i historien*. Dette hvide punkt kunne altså principielt udskydes i trivial uendelighed, hvor stadigt flere fortællere meldte sig på scenen. Fordi sproget er successivt og i læsningen bevæger sig fremad, må det hvide punkt følge denne logik - for til sidst at gå i et med romanens sidste punktum, der ubarmhjertigt afslører den banale sandhed: Lars Gustafsson har gjort det! Lars Gustafsson har skrevet en roman med tre indlejrede, serieforbundne fortællinger. Også den sidst fortalte fortælling har sin fortæller, hvilket bringer logik i rokokaderne fra bogens titel: efter rabbinerens kriminalhistorie foretages en rokokade, som afslører fortælleren som værende den 86-årige svenske poet, og samtidig viser navnene Bernard Foy, Hans von Lagerhielm osv. sig at være tomme begreber på linje med "jeg". "Människor dör och förvandles. Begreppen dör aldrig", som "den som här gick under namnet Ernst Lutweiler" så klart udtrykker det (s.283). Da historien om poeten er færdig, viser den sig at være skrevet af den unge Bernard Foy, og hermed har vi den anden rokokade. Den tredje må logisk placeres efter tredje bogs afslutning, ved sidste punktum side 428. *Bernard Foy, c'est moi*, kunne fortælleren have sagt. Denne fortæller afslører ikke sin identitet, men han er der - som det hvide punkt, som først kan afbildes, når hele serien er færdig.

Hvad stiller man i dette perspektiv op med Den blankpolerede Orakelfoged? Rikard Schönström (BLM/5 s.339-42) ser bisværmen i Lutweilers kranium som romanens slutpunkt, hvormed Lars Gustafsson "utplånar (...) det sista spåret som kan leda läsaren til den egentliga skaparen av denna fantastiska roman". Dermed placerer han en rokokade mellem den unge Bernard Foy og Den blankpolerede Orakelfoged, som ifølge visse myter fra sovebyen skulle være Bernard Foy's episke kilde. Men det hvide punkt må nødvendigvis få det sidste ord, og ikke orakelfogeden, fordi også han er fortalt og dermed fortællertechnisk på linje med den unge

Bernard Foy. Derfor kan fortælleren konkludere, at hvis orakelfogeden, som nu da vinteren er kommet har besluttet sig for at indstille orakelmonologerne, havde fortalt yderligere en historie, ville heller ikke den historie have nogen anelse om, hvem der fortalte den (s.428). Mellem fortælling og fortæller er der vandtætte skodder; den sidste vil med vil med D. R. Hofstaedters ord altid befinde sig på et "urørligt niveau" udenfor de fortalte historier.

Er historien ikke længere? Har vi overværet en forestilling i fingernem fortælleteknik, og var det alt? Hvis det logisk forholder sig sådan, at et menneske ikke kan afbilde sig selv fuldstændigt, før det sidste punktum er sat, altså i dødens øjeblik, kan en religiøs tanke indsætte Gud i bevidsthedens hvide punkt. Sådan er Gustafssons tanke:

Att tänka sig att något fyller detta tomrum, dvs. ett medvetande som liknar vårt självmedvetande, men för vilket vi inte är en gåta i den mening vi är en gåta för oss själva innebär att ta steget över från filosofisk till teologisk fråga. (Bilderna.s.210)

Her er der naturligvis rig lejlighed til at lave hermeneutiske kort-slutninger fra essay til roman; bekræfte essayets tanke med eksempler fra romanen. Jeg skal forsøge at undgå det.

Romanen henter sin teologi fra jødisk mystik, kabbalismen. At opspore romanens forudsætninger i kabbalismen ville kræve et selvstændigt studie, så jeg begrænser mig til nogle antydninger. Bernard Foy i 1. bog er rabbiner og arbejder på en disputats om middelaldermystikeren Isaak Luria (1534-1572). At Gud muligvis skulle være hinsides enhver positiv bestemmelse (negationsteologi), tiltaler rabbiner Foy (s.70) - og bliver senere til diskussionsemne blandt pensionisterne på Billstahemmet. Det er poeten eller chaufføren Hans von Lagerhielm, der taler:

Men jag, ser du, jag ser det mystiska, ja storartade, i livets brist på mening. Gud vill ingenting. Ty om Gud hade velat något, ja da hade det för länge sedan förverkligats. Gud betyder bara sig själv. (s.379)

Tilsvarende er det Hans von Lagerhielm, poeten og grønlandsforskeren fra 2. bog, der taler kabbalistisk om et punkt (et hvidt

punkt) i Gudsbevidstheden, en *involution*, som uendeligt mange gange kan afbilde sig selv. Således er verden konstrueret (s.236). Og således er romanen konstrueret! Følger man denne mystiske tankegang, får man en kabbalistisk forklaring på romanens undertitler: Den första porten öppnas, Den andra porten öppnas, Den tredje porten öppnas. Porten spiller nemlig en central rolle i kabbalistens søgen efter Gud, den figurerer i Ezekiels bog, der sammen med de 5 Mosebøger er kabbalismens grundskrift. Portene fører ind til det himmelske Jerusalem, som netop opmåles og beskrives på alle leder og kanter i Ezekiels bog. Tankegangen kan tydeligst demonstreres med omstående titelblad. Oversat lyder den latinske tekst: "Dette er porten. De retfærdige vil gå ind ad porten med de fire bogstaver." De fire bogstaver, Tetragrammaton, er Guds hebræiske navn, *Jahve*.¹⁰

Porten er et gennemgangs-, et transformationssymbol, som inden for rammerne af fiktionen i *Bernard Foy's tredje rockad* er et spring mellem niveauer, trin i fortællerhierarkiet - og som leder frem til tekstens suveræne afslutningspunkt. Hvis denne udredning er holdbar, må man korrigere den danske oversættelse, som har erstattet *den himmelske port* med en dum og profan *dør*.

Men der findes mere vidtrækkende konklusioner at drage af det foregående: dennes artikels indledende overvejelser om forholdet mellem bogstaveligt og metaforisk og den noget henkastede bestemmelse af Lars Gustafsson som *allegoriker* kan præciseres med henblik på fortællestrukturen i *Bernard Foy's tredje rockad*. Det er nemlig udelukkende, hvis man begrænser sig til det bogstavelige niveau, at man selvindlysende må konkludere, hvad enhver kunne have sagt sig selv på forhånd: at Lars Gustafsson er manden bag romanen. Men hvis Gustafsson har skrevet en *allegori*, stiller sagen sig anderledes; at læse en allegori bogstaveligt er at misforstå den. Man må altså bevæge sig fra bogstaveligt til metaforisk niveau: på det første niveau er Lars Gustafsson forfatteren i den alvidende forfatters omnipotente væld; bedst udtrykt med E.M. Forsters ord:

"If God could tell the story of the universe, the universe would become fictitious." Lars Gustafsson er altså fortællingens gud. På det andet, allegoriske niveau - som jo netop ikke kan optræde uden tilknytning til det første¹¹ - er den sindrige indlejring af fortællingerne og portenes forjættende åbning en allegori om selvbevidstheden og dens grænser. De mange undermineringer af det fortalte subjekt gennem de tre trin af fortællere, som principielt

kunne fortsættes i uendelighed, stiller vedvarende det samme spørgsmål: hvem skriver mig? Hvem fortæller, hvem drømmer mig? - og ud fra hvilke kriterier kan jeg erklære mig autonom, "uskrevet"? Hvordan kan jeg afgøre, at der ikke er endnu et metaniveau?

Til Lars Gustafssons urørlige fortællerstatus på det bogstavelige niveau svarer den kabbalistiske, distante, negative Gud: de fortalte kan intet vide om denne metafortæller. Han siger nemlig ingenting. Det har han "evangelisterne" til.

Litteratur

Gustafsson, Lars

1959

Barnes, Jonath.

Baudelaire, Ch.

Benjamin, W.

Descartes, R.

Diels, Hermann

1974

Foucault, M.

Greenblatt, S.

London

Hofstadter, D.

Kahn, Charles H.

Lausberg, H.

Rilke, R. M.

Ruprecht, V.

Scholem, G.

Bernard Foys tredje rockad, Stockholm 1986/88

Bernard Foys tredje rokade, København 1986

Bilderna på solstadens murar, Stockholm 1985

Stunder vid ett trädgårdsbord, Stockholm 1984

Poeten Brumbers sista dagar och död, Stockholm

Early Greek Philosophy, London 1987

Les Fleurs du mal, Paris 1972

Das Passagenwerk, Gesammelte Schriften Bd. V 1-2, Frankfurt am Main 1982

Bild och dialektik, Uddevalla 1969

Discours de la méthode, Paris 1973

Die Fragmente der Vorsokratiker, 1. Band, Berlin

Les mots et les choses, Paris 1974 (1966)

(ed.) Allegory and representation, Baltimore &

1981

Gödel, Escher, Bach, London 1979

The Art and Thought of Heraclitus, Cambridge 1979

Elemente der literarische Rhetorik, München 1984

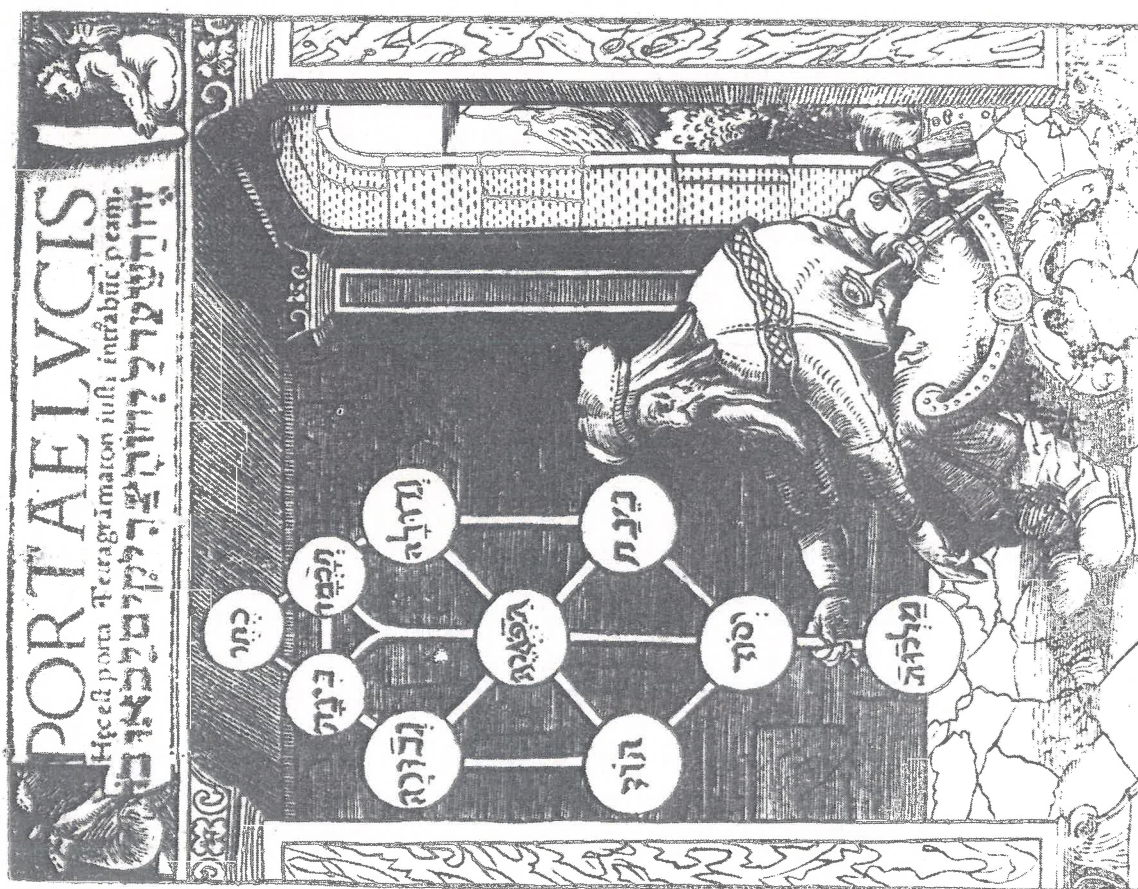
Udvalgte digte, København 1963

Att Låsa Gustafsson, Stockholm 1986

opslag: "Kabbalah" i 10. bd. Encyclopedia Judaica

vol.1-16, Jerusalem

(cop.1971) s.490-654



¹Et andet sted forekommer en roman "som rekommanderats honom, helt nyligen 'Sorgmusik för frimurare'" (s.28). Her hedder forfatteren Jacob Abrahamson. I virkelighedens bogverden er navnet Lars Gustafsson, Norstedt Stockholm 1983

²J bestemmelse af allegorien støtter jeg mig til Heinrich Lausberg *Elemente der literarische Rhetorik*, München 1984. Her forklares *metaforen* som "erstattningen af et verbum proprium (kriger) med et ord, hvis egen propriumbetydning står i et afbildningsforhold til det erstattede ord (løve)." (s.78) og *allegorien* som "den som tankefigur (Gedankenperson) fortsatte metafor og består i erstattningen af den mente tanke med en anden tanke, som står i et lighedsforhold til den første." Lausberg skelner mellem to former for allegori: *tota allegoria*, som er lukket omkring sig selv dvs. uden elementer af den tanke som er proprium, og *permixta apertis allegoria*, som er konstrueret med indlagte "nøgler" til forståelse af den allegoriske betydning.

Man kan altså generelt bestemme allegorien som en metafor, der udvides med nye lighedspunkter. Selvom man med Lausberg må konstatere, at "die Grenzen sind fließend" kan man fremholde, at den sidstnævnte type med sine ofte rigtigt tilfældige betydninger i et allegorisk 1:1 forhold til trods for sit navn er den semantisk mest begrænset, hvorimod den første er ustabil og åben for fortolkning ad libitum.

³Til gengæld har komparativister stilsfærdigt siddet inde med en viden, der går bag om romantikkens *Creatio ex nihilo* poetikker, en viden om, at litteratur for en stor del er lavet af anden litteratur. Denne viden kunne med held kombineres med komparative studier i større motivenheder, de såkaldte *topoi*. Her er E.R. Curtius' mammutindsats i middelalderlig topik *Europäisches Literatur und lateinisches Mittelalter* samt en del nyere barokforskning, der bevæger sig i samme baner, en oplagt inspirationskilde. Hele den postbarokke litteratur venter på en sådan undersøgelse, der nok kunne være interessant.

⁴Det følgende er en oversigt over Heraklitfragmenter i *Bernard Foys tredje rockad*. Det første tal er sidetal i den svenske udgave (både hardcover & netop udkommet paperback), det næste refererer til den kanoniske nummerering i Diels/Krantz' standardværk *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlin 1974 (1903): 13/26, 38/56, 60/107, 80/48, 102/119, 123/27, 130/18, 142/12, 150/52, 160/98, 169/64.

⁵Heri ligger hele dannelsesrejse/dannelsesromanens problematik: man må ud i verden for at finde sig selv!; det kan man ikke gøre derhjemme. Netop i kontrast til de andre, det almene, kan man (gen)kende sig selv (med en platonisk anamnese-figur, der ikke er romantikken fremmed) - for siden ideelt set at vende tilbage og indtage sin plads i almenheden, socialiteten - som sig selv. Jvf. f.eks. M.A. Goldschmidt *Arvingen*.

⁶Rilkecitater og -allusioner i *Bftr* kunne udgøre et afsnit i sig selv: kapiteloverskriften "Ställa bröd och mjölk" er en allusion til digtet (i Bjørnvijs oversættelse.) "Lever han her kun" fra *Sonetterne til Orfeus* (s.132 i *Udvalgte digte*), som er blandt samtaleemnerne hos de håbefulde unge poeter Hans von Lagerhielm og Bernard Foy. Indledningscitateret "Wer spricht von Siegen? Überstehn ist alles" stammer fra "Rekviem for grev von Kalckreuth" ("Hvem tror på sejr? At overstå er alt"). Bernard Foys ophold står i vedgået gæld til Rilkes *Worpswede* Beskrivelsen af Rilkes unge hustru Clara Westhoff (s.39) har Gustafsson hentet fra Rilkes dagbog 1. oktober 1900, og kommenteret i essay-samlingen *Stunder vid ett trädgårdsbord* s.12.

⁷Endnu en allusion til Lars Gustafssons eget forfatterskab: i "En Kärleksdikt" fra digtsamlingen *Världens tystnad före Bach*, 1982, læser man om en kærlighed, som "Alltid funnits där/lika självklar som/Vågen Tiden Tyngden och Döden/".

⁸Dette udbrud er indgået i kriminalhistorien på flere stede: da BF1 falder gennem parisepassagens tag (et fald der anticiperer BF2s fald ned ad trappen, som igen er en parallel til Hans v. L.s fald mod indlandsisen) lander han i et panoramapulterkammer og hører udenfor nogen slukke en støvsuger (endnu en) med ordene "Ecco - Caratti, ferma la macchina!" (s.126), ligesom Caratti, luftskibskaptajnen optræder som ubestemmelig chef og tjener i spillehallen (s.139). Og da BF1 endelig får sin velfortjente sabbat i luftskibet, taler han til sin egen og Hans v. L.s forbavset italiensk: "Ferma la macchina" (s.178) Kortlægningen af disse værkinterne relationer; gentagelser og allusioner er et ikke nødvendigvis futilt, men uendeligt job for komparativister. Dertil kommer de mange skjulte som åbenlyse hentydninger til LGs eget forfatterskab, foruden til Baudelaire, Rilke, Borges, Wells, Benjamin osv. Denne udstrakte brug af navne er Gustafssons vandmærke - hvad ikke alle kritikere har været lige begejstrede for. Olof Lagerkrantz kalder ham i en anmeldelse fra 1970 en evig jonglør i den vesterlandske kulturs cirkustelt som "legende let sender filosofiske systemer, Proust, Dante, Gombrowicz, Marx og Ekelöf mod taget og lige så elegant opfanger dem igen inden de dumper ned i savsmuldet. Men går man efter forestillingen ind i arenaen, vil man opdage, at det der blev fremvist bare var papskiver påskrevet med de store navne." *Att läsa Gustafsson* s.88

⁹Heraklits 93. fragment: "Der Herr, dem das Orakel in Delphi gehört, sagt nichts und birgt nichts, sondern er bedeudet."

¹⁰Titelblad fra *Portae lucis*, en oversættelse til latin af J. Gikatillas kabbalistiske *Sha'arei Orah*, Augsburg 1516. Hentet fra *Everymans Judaica* ed. G. Vigoder s.323, London 1975

¹¹Jvf. Joel Finnemans "The Structure of Allegorical Desire" i *Allegory and Representation*, Baltimore & London 1981: "...it is significant that Philo [Filon fra Alexandria ca. 25/10 f.v.t. - 40 e.v.t., græsk-jødisk filosof] who was the first to employ an extensively allegorical mode of scriptural criticism, was also the first to introduce the terms of negative theology into theological discourse. Here there is a kind of euhemerism in reverse, with a God whose ineffability and incomprehensibility - knowable as existent but not in essence - answers His embarrassingly anthropomorphic involvement in history, just as His essentially mysterious divinity explains the necessity for a revelation expressed through figural extravagance."

Henrik Blicher: f. 1960, konferensstuderende i nordisk litteratur ved Københavns Universitet

Per Aage Brandt:

Fodbold, fodbold ...

Bold, oldnordisk *boltr*, jvf. *bolle* (substantivet og - sikkert også - verbet), græsk *phallos* (idet sanskrit *bh* svarer til græsk *ph*, latin *f*, germansk *b*), en sådan etymologi burde få semiotiske konsekvenser for analysen af boldspil. Drejer det sig om en 'fod-fallos', der sparkes rundt med, er det en uimodståelig tanke, at fodboldspillet er et kønsspil. Et hold er et kollektivt subjekt udstyret med to køn, men i en ustabil blanding, omtrent svarende til banens artikulation: når de to hold befinder sig i hver sin banehalvdel, nemlig 'deres egen', står de vagt om hver sit *mål*, dvs. fallos-modtagende organ; de er 'kvinder'. I det de passerer banens midterste område, bliver de angribere (hvis de da har bolden med sig), som søger at 'penetrere' modstander-kvinden og banke 'fallossen' ind i hendes 'skød'. Kampen bølger frem og tilbage, hvert hold spiller skiftevis mand og kvinde, idet det store drama om kærlighed og krig udfolder sin dynamik. Midterfeltet danner således en katastrofezone for subjekterne, idet de her skifter fra defensiv til offensiv eller omvendt, dvs. fra feminin til maskulin position. Hvilket burde udløse identifikationseffekter i tilskuernes egen kønsidentifikation, når et af holdene er valgt som kollektivsubjekt omfattende den enkelte tilskuer eller tilskuergruppe (grupperne *markerer* deres tilhørsforhold særdeles kraftigt; ordet *markere* henviser til ordet *mark*, som betyder grænseegn!).

Vinderholdet triumferer fallisk, idet målscoren omfavnes og kys ses af sine medspillere på samme hold (thi nu er disse mennesker 'på samme hold', som man siger i daglig seksualsprog). Taberne raser over deres ydmygelse, hvis symbolske mening altså er tabet af den falliske værdighed - uden nogen mulig udfoldelse af kvindelig værdighed i øvrigt, idet denne efter lærebogen består i at *være phallos* (jvf. min artikel *Det falliske princip i erotikken*, manus., Seminar i Almen Semiotik, Aarhus Universitet 1988) og stråle som et fallisk legeme: det penetrerede mål stråler ingenlunde. Spillet er finalitet er ikke forførelsen, men tværtimod penetrationstvangen (voldtægten, om man vil). Netop derfor tiltrækker fodboldspillet i

Litteratur & Samfund

Redaktion Sanne Bertram, Susanne Bjertrup, Henrik Blicher, Nils Gunder Hansen, Andreas Rischel, Ulla Selfort, Frederik Stjernfelt, Poul Riese, Lene C. Storgård
Adresse Njalsgade 80, lok. 10.2.44, 2300 Kbh. S
Giro 4 18 79 11
Telefon 31 54 75 48 (dog helst skriftlig henvendelse)
Abonnement 4 numre kr. 280 (private kr. 240)
Manuskripter Artikler, synopsis'er, debatindlæg mv. indsendes til redaktionen på ovenstående adresse
Sats Redaktionen
Repro Damián Arguimbau
Tryk AKA-print

9/89

Udgivet med støtte fra Statens Humanistiske Forskningsråd

Omslagsillustration: Vibeke Tøjner (f.1961)

LIVSFILOSOFI

Litteratur & Samfund 45